

« Julio Cortázar : fantastique et mysticisme oriental »

Fanfan Chen

Études littéraires, vol. 42, n° 2, 2011, p. 161-179.

Julio Cortázar : fantastique et mysticisme oriental

Fanfan Chen

Né à Bruxelles, de double nationalité argentine et française, Cortázar est normalement loin de la pensée orientale, notamment du mysticisme oriental. Les critiques français sur Cortázar considèrent souvent ses textes fantastiques comme des chefs d'œuvre du genre, c'est-à-dire qu'ils relèveraient d'un *fantastique paradigmatique* selon la théorie todorovienne[1]. Donc les œuvres de Cortázar sont facilement et parfois faussement reçues comme s'inscrivant dans le cadre d'un fantastique occidental. Et par conséquent, les lecteurs et les critiques ignorent la part mystique et orientale présente dans ses récits.

Cortázar n'est pas explicitement intéressé par la connaissance érudite de la culture orientale comme Jorge Luis Borges, et ceci bien qu'une grande partie de ses connaissances à propos du mysticisme oriental lui ait été transmise par la lecture de Borges, surtout le bouddhisme zen et le vedanta[2]. Mais son esprit naturellement enjoué, libre et anti-intellectuel lui rend accessible la quintessence du mysticisme oriental. Ce qui déplaît à Borges chez Cortázar — « l'expérimentation spontanée[3] » — est en fait la qualité principale des récits de Cortázar : ils offrent une « fissure fantastique[4] » et la possibilité d'apercevoir l'épiphanie du mysticisme oriental. En effet, Cortázar révèle le secret de son écriture par son appréciation de l'esprit oriental, qu'il rapproche de la liberté et de la légèreté du jazz :

> Je déteste les recherches solennelles. Ce que j'aime par-dessus tout chez les maîtres du zen, c'est leur manque complet de solennité. Les aperçus les plus profonds sortent parfois d'une plaisanterie, d'une trouvaille drôle, d'une gifle[5].

De plus, à travers un de ses maîtres, Vicente Fattone (un philosophe argentin qui connaissait très bien la philosophie hindoue), Cortázar a pénétré dans la pensée

1 Des critiques tels que Julio Rodríguez-Luis, Irène Bessière et Jean Fabre considèrent le fantastique de Cortázar comme l'un des paradigmes du fantastique d'après la définition de Todorov.

2 Terry J. Peavler, *Julio Cortázar*, 1990, p. 3.

3 Ilan Stavans, *Julio Cortázar : A Study of the Short Fiction*, 1996, p. 37.

4 « fantastic "crack" » (Jaime Alazraki, « From *Bestiary* to *Glenda* : Pushing the Short Story to its Limits », *Criticial Essays on Julio Cortázar*, 1999, p. 135).

5 Luis Harss et Barbara Dohmann, *Into the Mainstream*, 1967, p. 229.

du monde oriental[6]. Doté d'une formation universitaire sur la métaphysique occidentale et d'un esprit imaginatif depuis son enfance, il est capable de voir la différence entre les métaphysiques des deux civilisations, même de saisir le mysticisme oriental avec une grande perspicacité. La philosophie orientale offre une « position métaphysique » qui l'a toujours fasciné[7].

Le mysticisme oriental se nourrit de diverses sources : du taoïsme, du vedanta de l'hindouisme et du zen bouddhiste. Pour étudier l'influence de ces philosophies et de ces religions sur les récits de Cortázar, il est nécessaire d'avoir une vision générale de ce mysticisme. Puisque cette étude ne porte pas sur la philosophie du mysticisme, j'emploierai ici des métaphores spatiales pour saisir l'esprit de ces trois groupes mystiques. Le taoïsme est un mysticisme de la *hauteur*, qui, à travers le *yin* et le *yang*, surpasse le confinement du dualisme. Avec un tempérament aérien et imaginaire, un vrai taoïste est comme un astronaute, à une hauteur extraordinaire[8]. Le vedanta est un mysticisme de la *largeur*. Il est basé sur l'immobilité du temps, qui embrasse aussi bien le monisme que le dualisme de l'espace-temps. Profond et solennel, il contient tout[9]. Le bouddhisme zen est un mysticisme *vif* et *acéré*, qui dévoile directement le *centre* des choses phénoménales comme un coup sur la tête, ou *satori*, selon le terme du zen. Il transperce les phénomènes par une attitude légère et spirituelle qui méprise la doctrine scripturale[10]. Ce qui est commun à ces trois mysticismes, outre l'atmosphère occulte, c'est la recherche d'une réalité absolue par une approche non-dualiste qui comporte la dénonciation de l'attachement au « je ». La cause et l'effet sont ici hors de portée de la logique « naturelle ». Le zen et le vedanta parlent du karma et le taoïsme voit une mutation éternelle avec des codes échappant au déchiffrement.

Cet article essaie de mettre en lumière la présence occulte du mysticisme oriental dans les récits de Cortázar, lieux d'« une balance délicate[11] » entre la littérature et le sentiment vécu de frisson fantastique. Pour commencer, je propose une vue générale sur le fantastique, le mysticisme et Cortázar. Je propose, ensuite, une explo-

---

6 Voir Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1986, p. 246.

7 Luis Harss and Barbara Dohmann, « Julio Cortázar, or the Slap in the Face », dans Jaime Alazraki (dir.), *Criticial Essays on Julio Cortázar*, *op. cit.*, p. 40.

8 Voir *Lao Zi*, *Lie Zi* et *Zhuang Zi*. Le philosophe chinois Dongmei Fang, dans son *Yuanshi rujia daojia zhexue* [*La philosophie originale du Confucianisme et du Taoïsme*], met en lumière le mysticisme de la *hauteur* comme esprit essentiel du taoïsme. Fang compare un vrai taoïste à un astronaute pour illustrer la liberté et la hauteur du point de vue taoïste (Taipeh, Taïwan Liming Wenhua, 1987, p. 184).

9 Pour les Upanishads et en particulier pour le temps non-dualiste, voir Axel Michaels, *Hinduism — Past and Present*, Princeton, Princeton University Press, 2004, p. 302-303 (trad. Barbara Harshav).

10 Le terme chinois du Zen est « chan » (signifie littéralement « montrer par un seul coup »). Voir les classiques du Zen chinois *Wudeng huiyuan* et *Liuzu tanjing*. Voir aussi surtout pour le non-dualisme et le Zen : « Abide not with dualism ; carefully avoid pursuing it ; as soon as you have right and wrong, confusion ensues and Mind is lost » (cité dans Daisetz T. Suzuki, *Manual of Zen Buddhism*, 1960 p. 78).

11 Terry J. Peavler, *Julio* Cortázar, *op. cit.*, p. 129.

ration de la structure formelle et spirituelle de trois schèmes avec l'hypersensibilité qui conduit au « non-je ». Enfin, je montrerai l'absence de la causalité logique qui débouche sur une rhétorique mystique et donne forme à l'écriture fantastique de Cortázar.

I. Le fantastique, le mysticisme et Cortázar

Les études sur la littérature fantastique sont en majorité basées sur les théories dérivant de Todorov et d'autres critiques, qui s'appuient sur une vision « dichotomique ». Le fantastique (occidental) du XIXe siècle peut être étudié au mieux sous cet angle, bien que l'on puisse toujours trouver des exceptions. En fait, à partir des récits de Kafka, une reconsidération sur le genre fantastique s'est développée. Dans le *néo-fantastique* kafkaïen, un personnage est souvent en face d'une situation absurde et incompréhensible. La fin tragique du héros fantastique relève du domaine du pathétique. Il s'agit du problème existentiel de l'individu, et le fantastique est considéré comme le résultat d'une cohabitation du thétique et du non-thétique, si on utilise les notions d'Irène Bessière[12].

Pour Cortázar, la création fantastique est liée à la nostalgie dont il souffre et qu'il décrit comme la difficulté « de n'être pas capable d'ouvrir complètement les portes qu'à plusieurs occasions [il a] vues entrouvertes pendant quelques secondes fugitives[13] ». Insistant sur la « suspension de l'incrédulité » proposée par Coleridge, Cortázar écrit des textes à effets de fantastique qui cherchent à débusquer le réel derrière la réalité dite « normale ». Cette fonction attribuée au récit fantastique — rechercher une réalité « plus réelle » —, correspond à la définition du fantastique proposé par Strada Vittorio, dont la théorisation du fantastique s'appuie sur la métaphysique platonicienne. Il voit le fantastique comme « une forme de conscience d'être dans la grotte, [...] la découverte d'une dimension énigmatique et problématique de notre humanité[14] ». Comme Cortázar déclare qu'il était « profondément touché par les vols métaphysiques de Platon[15] », une vision platonicienne du genre fantastique conviendra bien à la compréhension des contes de Cortázar teintés par

---

12 Alors que Todorov réduit la définition du fantastique à un moment éphémère d'hésitation, Bessière reprend chez Sartre les termes de « thétique » et « non-thétique » afin de montrer le caractère antinomique du récit fantastique. Le récit merveilleux est « non-thétique » — il n'affirme pas la réalité de ce qu'il représente. Au contraire, le récit fantastique est thétique lorsque la réalité posée est une fausse hypothèse, car la narration « fonde le jeu du rien et du trop, du négatif et du positif ». Ce qui s'impose dans le récit fantastique, c'est l'ambiguïté entre le naturel et le surnaturel ; c'est ce point de vue qui rend la narration faussement thétique : « Le récit fantastique ne semble pas alors "la ligne de partage entre le merveilleux et l'étrange", comme le suggère encore Todorov, mais plutôt par la fausseté voilée, le lieu de convergence de la narration thétique (roman des *realia*) et de la narration non-thétique (merveilleux, conte de fées) » (Irène Bessière, *Le récit fantastique*, 1974, p. 36-37).

13 Julio Cortázar, *Le tour du jour en quatre-vingts mondes*, 1980, p. 88.

14 La théorie (en italien) de Strada Vittorio est traduite et citée par Neil Cornwell dans *The Literary Fantastic from Gothic to Postmodernism*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1990, p. 21.

15 François Hébert, « An Interview with Julio Cortázar », Jaime Alazraki (dir.), *Criticial Essays on Julio Cortázar*, *op. cit*, p. 69.

le mystère et le mythe du mysticisme d'orient. Pour ouvrir ces « portes », Cortázar a recours au mythe et se situe ainsi dans la dimension du mysticisme. Ainsi, il essaie alors d'effectuer, « du point de vue occidental, avec toutes ses limitations et défauts impliqués, un saut dans l'absolu comme celui du moine du bouddhisme zen ou du maître du vedanta[16] ».

Alors que le fantastique borgésien se situe dans une trans-textualité mythique au plan intellectuel et géométrique (à l'européenne), le fantastique de Cortázar veut ouvrir une dimension au-delà du dualisme. Le fantastique de Cortázar est à la fois mythique et mystique. Selon Roger Bozzetto,

> tout au long de son itinéraire intellectuel, et pour tenter de garder authentique sa démarche contre les intellectualismes raisonneurs et les dogmatismes idéologiques, [Cortázar] puisera dans l'impensé, qu'il rapproche de l'archaïque. Le conte fantastique, il le voit comme une recherche des latences de la psyché profonde au sein d'un mystère[17].

Pour illustrer cette « psyché profonde au sein d'un mystère », Bozzetto cite le rapport entre l'expérience du rêve ou du cauchemar et l'écriture du fantastique. Ce que Cortázar a explicité lui-même : « Maison occupée *provient d'un cauchemar. J'ai rêvé* Maison occupée[18] ». C'est là un espace privilégié, pour le mysticisme oriental et qui se retrouve dans la psychologie jungienne ou l'imaginaire bachelardien, et se place au-delà de la perception dualiste. Cortázar, en se référant au conte de Zhuang Zi sur le rêve et le papillon dit avec humour à propos du rêve et de la veille : « Nous connaissons déjà les limites entre le rêve et la veille : il vaut mieux demander à un philosophe chinois ou à un papillon[19]. »

Comme les taoïstes et le bouddhisme zen qui utilisent un langage simple, Cortázar évite un style artificiel et fabriqué dans ses récits fantastiques. Il se différencie ainsi du fantastique de Lovecraft qu'il trouve« complètement fabriqué et artificiel[20] ». Il s'appuie aussi sur le merveilleux. En fait, Cortázar n'est pas satisfait par la distinction entre le merveilleux et l'étrange proposé par Todorov. Il rejette ces distinctions, mais refuse d'offrir sa propre définition[21]. De plus, l'hésitation todorovienne est rarement un effet fantastique chez lui, comme le constate Rodríguez-Luis à propos des contes qui suivent *Bestiario*[22]. Au lieu de donner une définition, Cortázar parle du sentiment et de la sensation qui mènent au fantastique : « Je ne pars d'aucune conception intellectuelle. Tout au contraire. Je pars de ce que j'appellerais plutôt un

---

16 Luis Harss and Barbara Dohmann, « Julio Cortázar, or the Slap in the Face », *loc. cit.*, p. 50.

17 Roger Bozzetto, *L'obscur objet d'un désir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, 1992, p. 140.

18 Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit.*, p. 76.

19 Ilan Stavans, *Julio Cortázar : A Study of the Short Fiction*, *op. cit.*, p. 77.

20 Voir Ernesto Gonzalez Bermejocité, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 42, (cité dans Terry J. Peavler, *Julio Cortázar*, *op. cit.*, p. 18).

21 *Id.*

22 Julio Rodríguez-Luis, *The Contemporary Praxis of the Fantastic Borges and Cortázar*, 1991, p. 78.

sentiment face à la réalité qui me vient de ma petite enfance[23]… » Pour lui, des livres doivent être écrits pour mener à la réalité, laquelle inclut également l'imaginaire[24]. En outre, l'emploi du terme « fantastique » est plutôt un pis-aller :

> Le jour où j'ai commencé à écrire des poèmes et des contes, il me semble qu'il était presque inévitable que cette perméabilité transparaisse. Faute de mieux j'ai employé moi-même le mot fantastique et j'ai parlé de contes fantastiques[25].

Les termes autours du fantastique sont également problématiques d'après lui : « Il y a un problème de vocabulaire : les termes tels que "merveilleux", "fantastique", "étrange", "surprenant" et cetera, changent de sens selon leur utilisateur[26] ». Cortázar illustre son refus de définition du genre fantastique tout en l'illustrant de ses propres récits, ce qui évoque la technique du koan zen chez les moines bouddhistes, ou l'impossibilité de parler du tao chez les maîtres taoïstes. Ils recourent pour toute explication à des histoires, des anecdotes qui semblent insensées. Cortázar se considère comme un lecteur qui « vit dans l'état permanent de ce que Coleridge a appelé : "la suspension de l'incrédulité"[27] ». En tant qu'auteur de fantastique, il cherche à découvrir et à explorer ce qui est plus réel que le monde réel, ce qui se situe au delà ou en deçà de la réalité.

Le surréalisme est l'une des influences littéraires de Cortázar, mais ce n'est pas la voie qui conduit pour lui au réel qu'il tente d'appréhender par ses récits fantastiques. C'est plutôt l'enchantement du mysticisme oriental (entre autre le bouddhisme zen, le vedanta et le taoïsme) qui lui permet un chemin vers ce réel par le biais de la narration fantastique afin de raconter ses contes d'« un ordre secret et moins transmissible[28] ». Une lecture saisissant l'esprit et la poétique de Cortázar, la découverte de cette dimension hors de la grotte, est plus accessible sous un angle plus *haut*, *large* et *aigu* du mysticisme oriental. D'ailleurs, une interprétation psychologique et cartésienne de ses œuvres lui déplaît.

La structure du fantastique de Cortázar est basée sur une mise en question du système binaire sujet-objet afin d'aboutir à une sorte d'aura, comme effet de la présence du non-dualisme, une troisième vision au-delà du système binaire :

> [Le fantastique] se présente d'une manière que nous pouvons appeler interstitiel, qui entre en glissant entre deux moments ou entre deux actes afin de nous permettre d'entrevoir un bref instant, dans le mécanisme binaire typique de la raison humaine, la possibilité latente d'une troisième frontière, d'un troisième œil, comme il apparaît d'une façon si significative dans quelques textes orientaux[29].

---

23 Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit*., p. 72.

24 François Hébert, « An Interview with Julio Cortázar », *loc. cit*., p. 68.

25 Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit*., p. 75-76.

26 Ilan Stavans, *Julio Cortázar : A Study of the Short Fiction*, *op. cit*., p. 82.

27 *Ibid*., p. 84.

28 Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit*., p. 71.

29 Ilan Stavans, *Julio Cortázar : A Study of the Short* Fiction, *op. cit*., p. 87.

Les critiques emploient souvent l'image de l'*anneau de Möbius* pour désigner un ordre inconnu où les oppositions se rejoignent et où une harmonie des extrémités se produit. D'après la vision de l'hindouisme vedanta, le monde n'est que *maya* (illusion). Dans le bouddhisme zen, la vie n'est qu'un vide (mais le vide est la vie). Pour les taoïstes, le monde est en devenir perpétuel. Afin de pénétrer dans cette réalité mystique, il est d'abord nécessaire se détacher d'une vision dualiste. Cortázar rend cette réalité perceptible par son langage narratif au lieu que ce soit par la pratique religieuse ou par la méditation chez les maîtres mystiques. Ainsi la fiction fantastique de Cortázar est-elle en mesure de nous faire pénétrer dans la région qui, pour les mysticismes bouddhiques ou taoïstes, est pourtant inaccessible par la langue.

II. Un fantastique « réel » : les trois schèmes avec l'hypersensibilité qui mènent au « non-je »

La mise en jeu du sens dans les récits fantastiques de Cortázar est répartie selon trois *schèmes* du non-dualisme[30]. En effet, Cortázar parle d'une notion « triangulaire » afin d'expliquer sa vision d'une « réalité » fantastique, au lieu d'un simple « hasard » ou « coïncidence » :

> Je sentais que lorsqu'on avait un élément A, suivi d'un élément B — qui était ce que les gens appelaient une coïncidence ou un hasard — il y avait un troisième élément C, qui pouvait être un élément constatable, compréhensible ou non ; mais de toute façon je sentais que le triangle, que la figure prenait forme. Au départ il n'y avait jamais que A et B, A et B suscitaient, créaient toujours l'idée de C[31].

Cette manière de voir une « logique » ou un principe derrière les phénomènes qui sont de coïncidence ou hasard en apparence évoque la notion de « synchronicité » de Jung. Pour mieux présenter ce principe acausal, il recourt au *Yi Jing* taoïste, dont la formule de base est trigramme[32]. Cette formule de trigramme renvoie à la formule triangulaire de Cortázar. Ainsi, le trio-schème que nous suggérons ici n'est pas les trois schèmes proposés par Jean Burgos : révolte, refus et ruse contre le temps[33]. Ce ne sont pas non plus les structures de l'imaginaire théorisées par Gilbert Durand : les structures héroïques et les mystiques et dramatiques[34]. Les structures de l'imaginaire de Cortázar peuvent être représentées par la permutation des trois lignes du système binaire (ligne de *yin* ou ligne de *yang*) du *Yi Jing* taoïste. Ces trois lignes de *yin* ou de *yang* présentent le principe de non-dualisme. Dans le cas

---

30 L'idée du *schème* ici, basée sur la construction de trigrammes du *Yi Jing*, ressemble à celle synthétisée par Jean Burgos (*Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1982) lorsqu'il parle de la poétique de l'imaginaire pour modifier les structures et symboles proposés par Gilbert Durand.

31 Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit.*, p. 116-117.

32 Voir Carl G. Jung, *Encountering Jung on Synchronicity and the Paranormal*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 79-80.

33 Voir Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

34 Voir Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

de Cortázar, les trois lignes concernent l'individu, l'espace, et le temps. Le réel ou l'irréel des trois éléments ci-dessus dans les récits de Cortázar représente le *yin* ou le *yang*. La combinaison de l'alternative réel / irréel, dans chaque élément, forme un trio, comme un trigramme du *Yi Jing*. Par exemple, individu irréel, dont l'action se passe dans l'espace irréel et le temps réel, forme un trigramme de *yin-yin-yang*. Des permutations possibles du trio dérivent huit combinaisons – 8 étant aussi un chiffre mystique dans le *Yi Jing* : les huit trigrammes de base, qui dérivent de l'opération arithmétique « 2 puissance 3[35] ».

« Axolotl » est un exemple du non-dualisme appliqué à l'individu. C'est un récit typique qui rend ce schème manifeste. C'est un trigramme du type : le « je » est un autre dans l'espace ici et le temps ici. Dans ce récit, le narrateur autodiégétique qui observe devient finalement l'objet observé, dans ce cas-là, l'axolotl. C'est une narration à l'instar du conte de Zhuang Zi, « Zhuang Zhou rêve d'un papillon » que Cortázar avait certainement lu, comme on l'a vu plus haut. Le discours dans le récit du maître chinois est philosophique. Zhuang Zi met en question la certitude du « je » qui rêve de « l'autre » (le papillon) en opposant « l'autre » qui rêve du « je ». Dans la création narrative de Cortázar, cette question devient l'histoire fantastique d'une cohabitation du « je » et « l'autre » jusqu'à maintenir une réalité non-dualiste. « Continuité des parcs » est un autre récit qui met en jeu le non-dualisme. Le lecteur du roman est peut-être un personnage dans le roman lu par un autre lecteur.

Tandis que le schème de l'individu règne sur la création de l'effet de fantastique à travers la perception, le schème de l'espace non-dualiste met en cause la vision de l'espace. Il s'agit d'une mutation du cadre de l'histoire, dont la cause est inconnue. La mise en scène de celle-ci est souvent explicite, sans hésitation. C'est l'espace qui joue le rôle central et catalyse l'effet de fantastique. Le récit « Maison occupée » servira d'exemple. L'espace du sujet est ici une entité organique et dynamique qui subit une mutation et devient une menace. Une force invisible occupe la maison du frère et de la sœur. Cette maison n'est plus un espace physique et statique. Le frère, narrateur autodiégétique, raconte sans hésitation et sans pathétique comment lui et sa sœur sont menacés et forcés de quitter leur grande maison, occupée par on ne sait quoi. Cette force inconnue rend la maison productrice d'un espace qui surpasse l'attribut de l'espace habituel et devient un espace animé, même dévorant. D'après Bernard Terramorsi, ce récit offre un espace inquiétant. Cet espace est comme une « mère-maison » qui dévore le frère et la sœur. Il figure aussi un labyrinthe troublant. Le rapport entre l'espace et les individus reprend celui entre l'espace et le corps. La vitalité perdue des personnages renvoie à la vitalité de la maison[36].

---

35 Au commencement, il y a le *yin* et le *yang*. Puis les deux composantes se recombinent pour produire quatre nouvelles associations : *yin-yin*, *yang-yang*, *yin-yang*, *yang-yin* (considérés comme l'équivalent des quatre éléments classique en Occident). Mais c'est les 8 combinaisons de base en trigrammes qui forment les combinaisons exhaustives de 64 hexagrammes. Ces huit trigrammes sont : *yang-yang-yang*, *yang-yang-yin*, *yang-yin-yang*, *yin-yang-yang*, *yin-yang-yin*, *yin-yin-yang*, *yang-yin-yin*, *yin-yin-yin*.

36 Bernard Terramorsi, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar. Rites, jeux et passages*, 1994, p. 25-26.

Le schème du temps met en crise l'alternance entre le présent et le passé. Tout en défiant la logique linéaire du temps habituel, le temps non-dualiste devient lui-même un personnage fantastique. Ce n'est pas une alternance produite par la perception obsédée d'un individu ou par le rêve. Si cette alternance avait une apparence de rêve, on serait finalement jeté dans l'embarras comme dans le rêve du papillon de Zhuang Zi : le présent peut être le rêve du passé. À propos de contes de Cortázar, Alazraki met en lumière sa dialectique entre le rêve et la réalité ainsi :

> Il y a ici une réverbération de la vieille sagesse énoncée par Shakespeare — « Life is a dream ». Il y a aussi un écho du dilemme qui a troublé des générations de lecteurs chinois : Était-il Chuang Tzu qui a rêvé qu'il était un papillon ou était-il un papillon rêvant qu'il était Chuang Tzu ? Une troisième lecture montre la confrontation de deux civilisations, l'une essaie de comprendre l'autre, l'autre apparaît infailliblement comme un rêve de l'autre[37].

On peut citer comme exemple l'histoire de « La nuit face au ciel », narrée par un narrateur hétérodiégétique. On nous décrit un personnage, « il », un motocycliste blessé et envoyé dans un hôpital situé à notre époque. Mais ce « il » est aussi présenté comme étant une victime sacrificielle sur un autel Aztèque il y a plusieurs siècles. Par l'alternance des deux scènes, le personnage du motocycliste est présenté comme la victime sacrificielle. De même, la métamorphose temporelle, crée un effet fantastique, par l'espace qui est ainsi transposé d'un hôpital moderne à la forêt du passé. Le récit laisse les lecteurs décider si c'est le motocycliste qui rêve de victime sacrificielle ou inversement. On note ainsi à la fois une réalité non-dualiste du temps, de l'espace et de l'individu.

La vision traditionnelle du fantastique où la vie quotidienne est envahie par le surnaturel ou l'invraisemblable apparaît inapplicable pour aborder le fantastique chez Cortázar. Pour lui, la mise en scène des fantômes ou la mise en texte de doubles interprétations n'ouvre pas la porte vers la réalité la plus réelle. Pour représenter cette « réalité la plus réelle » dans son art fantastique, outre maintenir la « suspension de l'incrédulité » proposée par Coleridge, Cortázar insiste aussi sur un temps de passage ordinaire pour que les phénomènes étranges apparaissent dans le récit comme une sorte d'épiphanie offrant la « vision fugitive d'une autre réalité[38] ». Or, incapable de s'expliquer clairement cette sensation par un langage ordinaire, il la représente par son art fictif et narratif. Ainsi, les contes de Cortázar font apercevoir ce moment épiphanique qui dépasse le dualisme et ouvre brièvement l'espace narratif au fantastique.

La structure narrative qui crée des effets du non-dualisme chez Cortázar met en lumière une réalité différente qu'obscurcit la rationalité ordinaire et dualiste. D'après les enseignements religieux orientaux, une fois que l'individu n'est plus attaché au « je » et à l'espace-temps du « je » — souvent à travers la pratique de méditations — il arrive à pénétrer et voir le *maya* du vedanta, le vide du zen et la mutation ou

---

37 Jaime Alazraki, « From *Bestiary* to *Glenda* : Pushing the Short Story to its Limits », *op. cit.*, p. 137.

38 Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit.*, p. 118.

l'obscurité du taoïsme. C'est à cet instant que les personnages connaissent la vraie liberté de l'esprit et qu'une expérience non-dualiste serait possible. On peut associer ce moment avec « les aspects marginaux de la réalité » décrits par Cortázar, où

> les soi-disant choses normales vous échappent, et vous vous trouvez, juste comme ça, sans prévenir, dans une zone, dans un champ de pensées et de sentiments qui n'auront plus à voir, physiquement ou spirituellement, avec ce qui vous a entouré auparavant[39].

Cortázar imagine aussi cette réalité comme une éponge criblée de trous :

> La réalité, pour moi en tout cas, c'est une espèce d'immense éponge pleine de trous et par ces trous il se glisse tout le temps des éléments […] qui la font basculer […], c'est à ce moment-là où je sens arriver ce qui dans mes contes prend un côté fantastique[40].

Evelyn Picon Garfield préfère l'appeler une réalité de « fromage suisse[41] ». Trous ou bien portes, l'essentiel est de trouver un moyen pour y accéder.

Bien que l'on approche le non-dualisme selon trois schèmes, le non-dualisme de l'espace et du temps concerne l'individu. Donc le « je » est un élément décisif. Mais on ne peut pas comprendre le non-dualisme sans faire référence au dualisme. C'est pourquoi le principe qui construit le trigramme fondamental du *Yi Jing* est le duo *yin-yang*. De manière parallèle, on ne peut pas atteindre le « non-je » sans connaître le « je ». Dans ses récits, Cortázar part des six sensations (les cinq sensations plus l'esprit) de l'homme afin de voir l'illusion dans le « je ». Comme nous l'avons dit, le fantastique pour Cortázar se nourrit de la nostalgie de ne pas pouvoir ouvrir la porte qui reste pourtant entrouverte. Pour lui, il s'agit d'un « moment interstitiel[42] ». Si l'écriture fantastique classique occidentale réside dans le dualisme c'est parce que l'effet créé est immobile. Une cohabitation du discours naturel et surnaturel reste toujours binaire, ceci n'est point un état non-dualiste. En revanche, l'effet du fantastique de Cortázar, lequel s'approche poétiquement des récits fantastiques du taoïsme et du zen, « s'anime » à travers une hypersensibilité des six sensations du personnage. Cette atmosphère d'animation facilite la construction d'une aura non-dualiste par le texte.

Dans ses récits, il essaie de laisser ouverte cette porte par le recours aux sensations. Une hypersensibilité de l'un ou plusieurs des six sens (les cinq sens plus le sixième sens, l'esprit), perçue par les personnages, crée ces « moments interstitiels » où la réalité et l'irréalité se rejoignent. En employant le langage mystique et métaphorique du taoïsme et puis du bouddhisme pour caractériser l'esthétique de la vivacité et du souffle de l'art, on peut dire qu'il s'agit d'une sorte d'« animation de l'écriture » :

---

39 François Hébert, « An Interview with Julio Cortázar », *loc. cit.*, p. 62.

40 Marcel Bélanger, « Julio Cortázar », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 6, 1982, p. 20.

41 Voir Evelyn Picon Garfield, « Interview with Julio Cortázar », *The Review of Contemporary Fiction*, vol. III, n° 3 (Fall 1983), p. 5-21.

42 Marcel Bélanger, « Julio Cortázar », *art. cit.*, p. 21.

> D'après les critiques du récit fantastique chinois, ce genre est une réalisation idéale de l'esthétique du souffle et de l'esprit : la combinaison du discours du *yin* et du *yang*, ou de l'irréel et du réel, représente la circulation du souffle et l'animation de l'esprit[43].

En général, le concept de la réincarnation est accepté par le mysticisme oriental. Les âmes circulent entre les différents êtres à partir des animaux. Le souffle et l'animation sont souvent liés pour qualifier les peintures et écritures qui donnent presque une vie aux couleurs ou aux caractères qui sont en réalité immobiles. Le passage de l'inanimé à l'animation appartient au non-dualisme. Cette esthétique d'animation s'applique également au qi gong (chi kung) et gong fu (kong fu), où l'on imite le souffle et la forme des animaux, avec lesquels on communique. De façon intéressante, Cortázar explique sa proximité avec les animaux : « Je méprise assez le règne végétal, parce que l'incommunicabilité est totale, tandis qu'avec les animaux, même ceux qui sont les plus éloignés de moi, je partage le fait de me nourrir, de digérer, de manger, etc.[44] »

Si l'on suit l'enseignement des philosophies des mysticismes, comment peut-on accepter que notre monde ne soit qu'une illusion (le *maya*, le vide ou la mutation) si nos sensations visuelles, auditives, olfactives, gustatives, tactiles et notre esprit sont tellement concrets et « réels » ? Selon le bouddhisme ou l'hindouisme, l'attachement du « je » vient de la crédulité vis-à-vis des six connaissances obtenues par ses six sensations. Abusé par ses sensations, l'homme croit saisir la réalité de son monde, et même de son univers. En revanche, si l'homme peut franchir la frontière du monde réel et apercevoir l'incertitude d'une de ses sensations, il peut douter de ses connaissances, et même de sa propre identité. Et la mise en scène de nos sensations dans le fantastique de Cortázar offre un point critique à la mise en question la vérité de l'individu. Ainsi par les sensations des personnages et par la construction de l'espace-temps dans le texte, nous franchissons le seuil déterminé par la vision dualiste. Pour lui, « le fantastique est aussi réel que la soi-disant réalité. C'est seulement des moments interstitiels. […] Quand il y a une irruption fantastique, soit dans ma vie, soit dans un conte que j'écris, le côté fantastique est plus réel que la réalité[45] ».

Cortázar partage, par ses textes, ses expériences de l'interstice fantastique avec le lecteur. Dans la plupart des cas, les récits sont centrés sur la mutation ou l'aliénation d'une sensation principale, renforcée par la combinaison d'autres sensations. Prenons « Continuité des parcs » comme exemple. Le personnage « il » est possédé par la lecture du roman. C'est un effet de l'esprit, le dernier des six sens du bouddhisme. Ce fonctionnement de l'esprit — la lecture — devient pourtant étrange et insaisissable. C'est par le biais de cette lecture obsédée que le personnage

---

43 Voir Fanfan Chen, « La peinture dans l'écriture fantastique chinoise », *Trans*, nº 2 (2006) [en ligne], http ://trans.univ-paris3.fr/spip.php ?article81.

44 Cité dans Raúl Silva-Cacérès, *L'arbre aux figures : étude des motifs fantastiques dans l'œuvre de Julio Cortázar*, 1996, p. 43.

45 Marcel Bélanger, « Julio Cortázar », *art. cit.*, p. 21.

glisse de l'autre côté comme dans un *anneau de Möbius*. Cette sensation principale, la sensation visuelle (la couleur rouge du sang et la couleur verte du fauteuil) est saturée au point de « déborder » la frontière entre le réel et l'irréel, c'est-à-dire entre le récit et le roman encadré dans le récit. Le lecteur n'est plus sûr de ses sensations. Le récit construit une réalité paradoxale visant l'espace du « non-je ».

Le récit « Les Fils de la vierge » pousse à l'extrême le manque de fiabilité dans la sensation visuelle. Rien n'est sûr pour le narrateur, même pas les photos. Outre des exemples de sensation visuelle, les récits tels que « La lointaine » et « L'idole des Cyclades » se caractérisent par des connections sensorielles, auditives. Dans le premier récit, par le rythme musical du chant de la rivière, l'héroïne Alina échange son corps avec son double. Dans le deuxième récit, l'idole de la déesse trouble les personnages, l'espace et le temps, par l'enchantement de la musique de la flûte. En ce qui concerne les sensations olfactives, « La nuit face au ciel » utilise l'odorat, en plus de la couleur et les sons, pour établir un pont entre deux dimensions. L'odeur de l'hôpital se retrouve dans un autre monde, relayée par l'odeur du marais. « Lettre à une amie en voyage » surprend ses lecteurs par l'aliénation de la sensation gustative. Le héros du récit vomit un lapin par jour et vient à se suicider pour échapper à cette catastrophe sortie de sa bouche. Une atroce sensation, tactile, se trouve dans le récit « Les armes secrètes ». Le rapprochement des corps sert à relier le présent au passé. Il relie le héros Pierre et le fantôme d'un nazi qui le hante et qui a violé son amie Michèle pendant l'Occupation. Pierre aime Michèle qui l'aime. La sensation tactile catalyse une confusion dans l'individu Pierre, qui dérive également d'une faille temporelle. Inversement, ce temps déroutant tel que Cortázar le métaphorise par une figure liée à la violence et la sensation tactile : « Le temps est un battement plein de bave et de coups de fouet[46]. » Ce qui renvoie à une double violence dans le récit qui se termine par une répétition du viol lorsque le fantôme ancien domine le « je » de Pierre, ce qui produit des effets de fantastique spécifiques.

Il est clair que dans les textes de Cortázar les sensations conduisent l'individu vers une dimension surnaturelle. Cette métamorphose sensorielle représentée dans le récit illustre la vision d'une mutation permanente des sensations humaines, comme cela se manifeste dans le mysticisme oriental. Ce dernier insiste sur le fait que rien dans l'individu n'est digne de confiance, y compris le savoir intellectuel. C'est ainsi que des doutes — du regard et la connaissance par les livres — surviennent pendant la méditation du héros dans « Axolotl » qui entrouvre l'interstice et rend étrange, même surnaturelle, une situation. Cela se retrouve dans la fascination ou la possession des personnages dans plusieurs récits tels que « Continuité des parcs », « Les fils de la vierge » ou « Les armes secrètes ». La vision du monde se forme et se déforme selon le désir, l'esprit ou le mental, de sorte que le réel peut se présenter comme la fiction et la fiction comme le réel. C'est ainsi que l'on arrive à la proposition où « la vie est la mort, et la mort est la vie ». Une anecdote du bouddhisme zen est comme un écho au doute qui structure le fantastique de Cortázar :

46 Julio Cortázar, *Les armes secrètes*, 1963, p. 215.

> Lorsque le maître zen tient un discours aux disciples, un drapeau qui flotte au vent distrait un des disciples. Ce maître lui demande pourquoi le drapeau flotte-t-il ? Est-ce que c'est le drapeau qui remue, le vent qui remue ou ton esprit qui remue[47] ?

Si l'on ôte les sensations, qu'est-ce qui demeure ? Une âme peut-être. Et si cette âme n'appartient pas seulement au « je » de cette vie, de cet espace et de ce temps, à la lumière de l'enseignement du mysticisme oriental, elle serait la plus susceptible d'ouvrir la porte sur la vraie réalité. Ici, il s'agit des codes mystiques, qui évoquent le principe de « figures » ou la « notion triangulaire » de Cortázar, pour ouvrir la porte sur la vraie réalité. Pour obtenir le code du grand secret universel, il faut toucher l'arbitraire et la causalité mystique, au lieu de la logique aristotélicienne, dont se méfie Cortázar :

> Ma notion du temps et de l'espace qui détermine la causalité, les relations de cause et d'effet dans le temps et l'espace, pour moi ça ne marche pas aussi simplement […] ; il y a des causes qui déclenchent des effets absolument imprévus dans la logique aristotélicienne, et des soi-disant effets qui peuvent répondre à tout un système de causes qui n'est pas celui qui apparemment aurait déterminé cet effet-là[48].

III. Absence de la causalité logique : une rhétorique mystique

Cortázar parle de son processus créatif dans le domaine du fantastique, comme procédant d'une expérience de la transe[49]. C'est un départ d'ordre mystique pour la création de ses textes fantastiques. On peut le comparer avec la présence immédiate de l'absolu dans le zen. Aussi, Harss et Dohmann le décrivent par un terme bouddhiste : « Ce que le bouddhisme zen appelle *satori* : une sorte d'effondrement explosif vers lui-même[50]. » Après une illumination éphémère, l'écrivain est inspiré et en poursuit l'écho par l'écriture. Ce départ mystique se retrouve dans son écriture où l'on remarque souvent une absence de cause et d'effet logique. Dans ses récits, la désignation des personnages, la voix narrative, l'espace-temps, la construction, la fiction, l'homme et l'animal, l'homme et son autre, et tout ce qui a lieu de façon arbitraire n'ont d'explication, ni logique ni psychanalytique. Tout est agi selon une causalité autre. S'appuyant sur son expérience inexplicable et « vision fugitive » personnelle, le style unique de Cortázar renvoie à une esthétique nourrie de l'expérience mystique.

La présence métaphysique sous jacente dans les récits fantastiques de Cortázar révèle une inspiration orientale. D'ailleurs, Cortázar a essayé d'associer cette métaphysique occulte au sacré et à la pensée orientale malgré un ton incertain :

---

47 Je traduis.

48 Cité dans Bernard Terramorsi, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar. Rites, jeux et passages*, *op. cit.*, p. 17.

49 Ilan Stavans, *Julio Cortázar : A Study of the Short Fiction*, *op. cit.*, p. 76.

50 Luis Harss and Barbara Dohmann, « Julio Cortázar, or the Slap in the Face », *loc. cit.*, p. 47.

> Peut-être la métaphysique et le sacré s'entrecroisent ? Je ne sais pas. Peut-être Dieu est présent et je ne le sais pas […]. Et peut-être ce que l'on appelle religion et métaphysique se retrouveront à ce moment-là dans la sagesse finale. Est-ce que la pensée orientale est déjà arrivée à ce point ? Encore une fois, je ne sais pas[51].

La métaphysique n'est pas toujours sérieuse. Chez les taoïstes, la métaphysique est plutôt mystérieuse et amusante. Zhuang Zi et Lie Zi préfèrent la décrire comme une métamorphose merveilleuse ou un vol léger en hauteur. Ceci concerne une vision non-dualiste de l'individu et de l'espace-temps. Pour pénétrer la « réalité » mystique et la vivre à la façon naturelle du taoïsme, il faut saisir le mystère de l'espace-temps (*xuan ji*). De même, cette légèreté apparaît dans le trait d'esprit (*ji feng*) du Zen. En outre, moins badin que ces deux derniers, le mystère de l'univers devant l'individu du vedanta inspire Cortázar dans ses visions d'une collectivité de figures dans ses récits. Ces trois spiritualismes refusent la réalité telle que l'homme la comprend d'un point de vue partiel puisque l'on est limité par le dualisme. La recherche de l'auteur afin de franchir la dichotomie est évidente. Pareillement, d'après les mysticismes orientaux, une déconstruction du dualisme est nécessaire pour retrouver l'unité primordiale.

Face à la grandeur de l'univers, l'individu est insignifiant. Le vedanta éclaire la relation entre le *brahman* (dieux et univers) et l'*atman* (le moi, le souffle ou l'âme). L'herméneutique des écritures védiques, l'*Upanishad* entre autres, cherche à dévoiler cette relation et à prendre conscience de l'Avidya (l'ignorance), qui empêche l'homme, limité par une vision dualiste, de comprendre la « réalité » absolue et universelle de l'Être pur. Cortázar aborde cette dimension métaphysique par la création de figures spécifiques dans ses récits. Il utilise les groupes personnages, ou les personnages connexes comme si c'étaient des concepts. Dans ces récits, l'individualisation est diminuée au maximum pour insister sur la « supéraction » de groupe. Cortázar essaie d'expliquer cette notion de « supéraction » ainsi : « Supéraction implique des groupes formées par une constellation de personnages[52]. »

Dans les récits de Cortázar, les personnages désignés par des pronoms personnels illustrent une idée implicite de groupe. Le « je » dans « Axolotl », le « il » de « La nuit face au ciel » ou le « je » qui écrit une lettre au « tu » dans « Lettre à une amie en voyage » sont simplement des signes d'actants dans la syntaxe des récits. Les personnages peuvent porter un nom aussi. Ce n'est qu'un nom. Si ce nom souligne la particularité de l'individu au début du récit, il se dilue lorsque la syntaxe du récit ne dissocie plus le réel et l'irréel. Alors le nom devient « non-nom » comme le « non-je ». Par exemple, « La lointaine » se termine par une confusion avec le nom d'Alina. « L'idole des Cyclades » met en scène les désignateurs et les individus en alternance. Somoza, Morand et Teresa échangent le rôle d'agresseur et de sacrifié sous la possession mystique de la statue d'une déesse. Les personnages de Cortázar semblent alors échangeables, ils peuvent être considérés comme des schèmes philosophiques ou des concepts.

---

51 François Hébert, « An Interview with Julio Cortázar », *loc. cit.*, p. 69.

52 Luis Harss et Barbara Dohmann, *Into the Mainstream*, *op. cit.*, p. 236.

L'auteur exaspère les sensations « réelles » de la réalité quotidienne pour entraîner l'hypersensibilité de ses personnages, afin de diluer leur identité qui est, à l'origine, un vide ou la *maya*. L'idée de groupe est liée aux autres éléments de l'univers. Dans un groupe, un individu se métamorphose en un autre comme les personnages des récits. On peut tout simplement prendre le récit « Continuité des parcs » pour illustrer cette idée. Le lecteur « il » se transforme en un autre « il » qui est le lecteur dans le roman enchâssé dans le récit. Ou bien le « je » devient « il » dans « Axolotl ». Un nom peut aussi se métamorphoser en un pronom personnel comme l'échange de nom d'« Alina » en « elle » dans le récit « La lointaine ». C'est une perpétuelle permutation qui se produit entre les êtres, les choses et les individus représentés. Les personnages sont tous liés dans une sorte de « constellation humaine », ils forment des groupes ou des couples dans différentes combinaisons qui sont déterminées par le destin[53].

Bien que Cortázar crée des figures dans ses récits, il ne représente pas une relation logique ou analogique entre les personnages ou les objets. Pourtant, ces éléments sont regroupés. Par exemple, le caractère du héros dans le récit « Lettre à une amie en voyage » n'a aucun rapport avec le fait qu'il vomisse des lapins. Cortázar explique ainsi à Omar Prego à propos des *figures* :

> Oui, cela fait partie de cette intuition que j'ai toujours eue et que j'appelle *les figures*. C'est-à-dire le fait que des éléments qui, selon les lois naturelles, n'ont aucun lien entre eux ou sont hétérogènes — comme par exemple ce radiateur, cette table et ce téléphone — vont s'enchaîner instantanément par certains processus d'intuition (et aussi de distraction, comme dans la philosophie zen), vont créer une sorte de figure qui peut ne pas être d'ordre matériel[54].

Par cette causalité mystique, des figures deviennent un élément important qui unifie et structure les récits de Cortázar. Son roman *Les gagnants*[55] donne une image des figures : les personnages sont regroupés dans un navire car ils ont tous gagné des prix. La vie est ainsi un pari ou un jeu. Les gens sont liés par le hasard.

L'absence de causalité logique entre les personnages, les événements ou les montages des images ou actions caractérise les récits de Cortázar, chez qui il y avait « une sorte d'acceptation par avance de tout ce que les autres considéraient comme inexplicable, comme un hasard ou une coïncidence[56] ». Prétendu par Cortázar, le principe ou la logique mystique qui sous-tend ce hasard inexplicable devient un motif numéral dans le taoïsme, spécifiquement dans le système du *Yi Jing*. Notre travail analytique tente de trouver ce principe derrière les apparences de coïncidence et d'arbitraire. De plus, « figure », le concept récurrent chez Cortázar, comporte également le sens « chiffre ». Ce seul terme « figure » traduit bien les idées essentielles du *Yi Jing* : *li* (figure en tant que logique et rhétorique), *xiang* (figure

---

53 Voir Amaryll B. Chanady, « Julio Cortázar's Fiction : The Unfinished Quest », *The Antigonish Review*, nº 57 (Spring 1984), p. 45-53.

54 Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit.*, p. 154.

55 Julio Cortázar, *Les gagnants*, Paris, Gallimard, 1982.

56 Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit.*, p. 74.

en tant qu'image) et *shu* (figure en tant que chiffre). Cet arbitraire — qui n'est peut-être qu'apparent — offre aussi une série de chiffres énigmatiques dans l'attente de leur déchiffrement. Le chiffre en tant que code secret de l'univers est essentiel dans le mysticisme taoïste. Il s'intéresse au grand secret de l'univers, la génération et la mutation, c'est le tao énoncé par Lao Zi. Ainsi la quête de chaque individu est la recherche de son « chiffre » ou de son « code ». La vie est une série de codes. *Yi Jing* ou *Livre de mutation* offre une collection de codes. C'est pourquoi les chinois taoïstes parlent de *shu* (chiffres). Cette énigme numérique figure aussi dans les textes fantastiques de Cortázar. Peut-être n'a-t-il pas une connaissance approfondie du mysticisme taoïste, mais ce secret universel doit lui avoir entrouvert la porte et lui avoir fait imaginer cet océan de codes. Ici les chiffres « deux », « trois », « sept », « huit » et « douze » méritent notre attention.

Marelle[57], le roman le plus connu de Cortázar[58], peut être considéré comme une mise en texte de l'énigme des chiffres universels et une représentation de l'influence du mysticisme oriental sur Cortázar :

> J'avais lu beaucoup de philosophie orientale, de poésie orientale philosophique, apprenant ainsi à connaître le vedanta et découvrant les livres de Susuki sur le zen qu'on publiait alors à Paris. Cette lecture m'a fasciné et je l'ai poursuivie tout en écrivant *Marelle*. C'est pourquoi ce roman, saturé d'éléments culturels, reflète aussi ce moment où la lecture de Susuki était pour moi une grande expérience. Ce qu'elle continue d'être[59].

L'image archétypale du Mandala est un motif récurrent dans ce roman. En fait, le titre initial pour ce roman était *Mandala*[60] :

> Quand j'ai eu d'abord l'idée pour le livre, j'étais très impressionné par la notion Mandala, car j'avais lu beaucoup de livres d'anthropologie et surtout de religion tibétaine. D'ailleurs, j'avais été en Inde et vu beaucoup de reproductions de mandalas japonais et indiens[61].

Le jeu de *Marelle* est en substance un jeu de hasard. Ce hasard se retrouve dans les modes de lecture du roman où l'auteur offre deux manières de lire dans « Mode d'emploi[62] ». L'une classique (lecture passive), l'autre révolutionnaire (lecture

---

57 Julio Cortázar, *Marelle*, Paris, Gallimard, 1966.

58 Ilan Stavans considère le roman *Marelle* (*Rayuela*) comme l'un des deux chef-d'œuvre du XXe siècle de l'Amérique du Sud (l'autre est *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez). Voir Ilan Stavans, « Justice to Julio Cortázar », *Southwest Review*, vol. 81, n° 2 (1996), p. 288.

59 Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit.*, p. 246.

60 Elizabeth Deeds Ermarth, *Sequel to History : Postmodernism and the Crisis of Representational Time*, 1992, p. 126 ; voir aussi Raúl Silva-Cacérès, *L'arbre aux figures : étude des motifs fantastiques dans l'œuvre de Julio Cortázar*, 1996.

61 Luis Harss and Barbara Dohmann, « Julio Cortázar, or the Slap in the Face », *loc. cit.*, p. 39.

62 « Mode d'emploi » : « À sa façon, ce livre est plusieurs livres mais en particulier deux livres. Le lecteur est invité à *choisir* entre les deux possibilités suivantes : Le premier livre se lit comme se lisent les livres d'habitude et il finit au chapitre 56, là où trois jolies petites étoiles équivalent au mot *Fin*. Après quoi, le lecteur peut laisser tomber sans remords ce

active). La lecture passive débute par le chapitre 1 et va jusqu'au chapitre 56 (Il y a au total 155 chapitres). Si l'on suit cet ordre, le roman se termine au chapitre 56, dans lequel « la fin » est bien marquée. Il ne vaut pas la peine de lire les chapitres « dont on peut se passer ». Le chiffre 56 est ouvert à des interprétations variées. Par exemple, dans les chiffres du *Yi Jing*, le 56 peut signifier « voyager ou *lü* » ou « complet, harmonie ou *taï* ». De même, l'auteur a sa propre vision de ce chiffre. Par contre, si le lecteur accepte l'autre façon de lire ce roman, et qui est aussi proposée dans le « Mode d'emploi », l'ordre des numéros de chapitres est marqué ainsi : 73-1-2-116-3-84-4-71… Le « Mode d'emploi » propose de commencer par le chapitre 73 et puis le lecteur trouvera vers la fin de chaque chapitre le numéro du chapitre à suivre. Ce trouble d'ordre et de logique est motivé par la quête d'une réalité de l'autre côté :

> Cette quête de l'autre côté de la réalité, d'un territoire qui rejette la logique aristotélicienne, ou simplement d'une vue innocente du monde qui explique en partie la qualité du Zen qui colore la texture narrative de *Marelle*. Les épisodes qui articulent le roman ne sont pas racontés par ordre de cause à effet, mais plutôt suit une ligne irrationnelle qui rappelle l'approche paradoxale du koan zen. L'exposition de Cortázar confirme sa propension à voir le roman comme un événement, comme un mandala, comme un récit, qui, comme le koan zen, cherche à modifier la compréhension de la vie de l'étudiant en poursuivant un chemin qui viole le raisonnement d'Occident[63].

Avec l'image centrale du Mandala comme mise en abîme du texte, c'est un microcosme chargé de codes énigmatiques. Ce symbole est proche d'une sphère de *yin-yang*. Les pratiquants observent les images dans le Mandala pour une communication avec le Brahman. Dans le Mandala, on voit le chiffre 3 (trois artères : centrale, gauche et droite) et 7 (les sept roues de sommet, sourcil, gorge, cœur, nombril, organe génital et périnée), son caractère symétrique donne une vision de double, donc le chiffre 2. De façon similaire dans le mysticisme taoïste, le *taiji* (chiffre 1) génère *yin* et *yang* (ça fait le chiffre 2). Puis le chiffre 2 génère le chiffre 3, qui génère tous les êtres et objets dans l'univers. Si l'énigme des chiffres a moins d'importance dans le bouddhisme zen, c'est que la sagesse du zen est basée sur le chiffre « zéro », qui peut être considéré comme le *centre* de Cortázar que cherche Oliveira. C'est un point d'exactitude pour passer du dualisme au non-dualisme.

Severo Sarduy relève aussi l'importance du *yin* et *yang*, et de la métaphysique chinoise dans ce roman. D'après sa lecture, laquelle insiste sur le chapitre 14 du roman dont l'épisode concerne le Chinois Wong, le personnage chinois « symbolise dans le roman une alternative à la métaphysique de la présence occidentale

---

qui suit. Le deuxième livre se lit en commençant au chapitre 73 et en continuant la lecture dans l'ordre indiqué à la fin de chaque chapitre. En cas d'incertitude ou d'oubli il suffira de consulter la liste suivante : 73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71 - 5 - 81 - […] - 138 - 127 - 56 - 135 - 63 - 88 - 72 - 77 - 131 - 58 - 131 » (Maguessa O'Reilly, « Subversion du rythme. Le roman anti-linéaire », *Études littéraires*, vol. XXIX, n° 1 (été 1996), p. 98).

63 Jaime Alazraki, « Introduction », dans Jaime Alazraki (dir.), *Criticial Essays on Julio Cortázar*, *op. cit.*, p. 13.

et à l'aspiration vers la totalité qui prédomine sur l'idéologie de Cortázar dans *Marelle*[64] ».

Le chiffre 2 se retrouve dans le thème du double dans les récits de Cortázar. Par exemple les récits tels que « Une fleur jaune », « La lointaine », « La nuit face au ciel », etc. Ce double n'est pas immobile comme une symétrie géométrique, c'est un double déséquilibré qui est toujours en train de changer. En ce qui concerne le chiffre 3, c'est l'essentiel de la génération éternelle de l'univers. La mise en texte du chiffre 3 est la répétition de la relation en triangle des caractères chez Cortázar. Le récit « Tous les feux le feu » nous offre non seulement le chiffre 2 (le passé et le présent) mais aussi le chiffre 3 par une métempsychose des trois caractères à travers le non-dualisme du temps. « L'idole des Cyclades » présente le chiffre 3 par des possessions qui alternent dans les trois personnages. De même, *Marelle* met en scène une relation triangulaire des personnages. Ceci renvoie à la notion triangulaire de Cortázar et à la face triangulaire des solides de Platon, si l'on tient compte de l'influence de la métaphysique platonicienne sur Cortázar. Dans le même roman, le chapitre 34 est considéré comme une mise en abîme du roman entier. Ce chiffre 34 fait penser au 7 (3+4) et 12 (3x4). Le premier est un chiffre important du Mandala. C'est aussi le chiffre de chance et du Paradis. Le deuxième évoque un chiffre symbolique dans les civilisations orientales. D'abord c'est un chiffre du temps, douze heures par jour, douze signes zodiacaux et douze mois par an. Reprenant la métaphysique platonicienne, on peut déduire que le chiffre 12 est significatif pour Cortázar car c'est le nombre de faces du solide platonicien le plus occulte : dodécaèdre. Parfois il est considéré comme une sphère parfaite ou bien une sphère de l'univers (Aristote). Ce terme « sphère » est, curieusement, employé par Cortázar pour expliquer sa vision de la nouvelle :

> J'ai toujours considéré la nouvelle comme un contenant inexistant, car avant qu'elle soit écrite il n'y a aucun contenant. Mais je sais que lorsque je la termine, son point final doit venir clore cette idée de sphère[65].

Concernant le chiffre 12, on pourrait également citer « Lettre à une amie en voyage », dans lequel le héros vomit douze lapins. Dans la culture chinoise, le lapin est associé aux éléments lunaires tels que la déesse lunaire, l'élixir de longue vie, et le cycle temporel lunaire. En ce qui concerne la fréquence de l'action vomitive, l'interprétation peut être complétée par le symbolisme occidental : le lapin symbolise fécondité et péché de chair[66].

Enfin, un roman de Cortázar est intitulé par un chiffre : *62 maquettes à monter*[67]. Un hasard du chiffre 62 renvoie au chiffre 8 (6+2) et 12 (6x2). La maquette

---

64 Severo Sarduy, « Del yin al yang (Sobre Sade, Bataille, Marmori, Cortázar y Elizondo) », cité par Aníbal González, « "Press Clippings" and Cortázar's Ethics of Writing », dans Carlos J. Alonso (dir.), *Julio Cortázar : New Readings*, 1998, p. 248.

65 Julio Cortázar, *Entretiens avec Omar Prego*, *op. cit.*, p. 81.

66 Voir James Hall et Chris Puleston, *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, New York, Icon Editions, 1996, p. 28.

67 Julio Cortázar, *62 maquettes à monter*, Paris, Gallimard, 1971.

reflète le microcosme en miniature. Le chiffre de 12, comme nous l'avons dit plus haut, est le chiffre de base d'un cycle et le nombre de faces du solide platonicien de la sphère aérienne ; le chiffre 8 (2 puissance 3), typiquement le chiffre de base des trigrammes du *Yi Jing*, renforce une vision universelle et changeable dans ce roman.

Conclusion

La quête d'une réalité « réelle » de Cortázar se poursuit sans cesse comme pour son double Oliveira (le héros de *Marelle*) ou comme Carter (le héros de « L'homme à l'affût »). Cortázar se conduit comme un personnage de ses récits, il souffre d'être empêché d'ouvrir la porte qui a été une fois entrouverte dans son enfance. Cette nostalgie l'inspire comme une pulsion pour réécrire et sortir de la caverne platonicienne où se reflèterait l'illusion ou la *maya*. Cortázar se tourne peut-être vers le bouddhisme zen et le taoïsme pour vaincre l'impasse logocentrique de « la Grande-Vanité-Idéaliste-Réaliste-Spiritualiste-Matérialiste de l'Occident, S.R.L.[68] » et avancer vers une réalité atteignable par le biais du texte fantastique. Il suspend l'incrédulité par sa poétique nourrie de mysticisme oriental. Dans le même temps, la prise en compte du point de vue oriental aide à pénétrer l'esprit et l'art narratif de ses textes. Il crée dans ses récits un équilibre entre mysticisme et fantastique, l'un se nourrissant de l'autre. L'exploration des figures et des chiffres énigmatiques dévoile l'aura mystique qui ouvre la porte vers une autre approche de la dimension fantastique, celle de la culture orientale. Les personnages de ses récits visent l'approche de la « vraie réalité » comme l'auteur lui-même. Cortázar doit avoir aperçu un éclair de lumière à travers la fissure des murs de la fausse réalité encore emprisonnée dans la dimension du dualisme.

---

68 Julio Cortázar, *Marelle*, *op. cit.*, ch. 99, p. 467.

Références

ALAZRAKI, Jaime, « From *Bestiary* to *Glenda* : Pushing the Short Story to its Limits », dans Jaime ALAZRAKI (dir.), *Criticial Essays on Julio Cortázar*, New York, G. K. Hall & Co., 1999, p. 133-140.

———, « Introduction », dans Jaime ALAZRAKI (dir.), *Criticial Essays on Julio Cortázar*, New York, G. K. Hall & Co., 1999, p. 1-20.

BÉLANGER, Marcel, « Julio Cortázar », *Nuit blanche, le magazine du livre*, nº 6, 1982, p. 20-22.

BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, 1974.

BOZZETTO, Roger, *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1992.

CORTÁZAR, Julio, *Les armes secrètes*, Paris, Gallimard, 1963.

———, *Le tour du jour en quatre-vingts mondes*, Paris, Gallimard, 1980.

———, *Marelle*, Paris, Gallimard, 1966.

ERMARTH, Elizabeth Deeds, *Sequel to History : Postmodernism and the Crisis of Representational Time*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

GONZÁLEZ, Aníbal, « "Press Clippings" and Cortázar's Ethics of Writing », dans Carlos J. ALONSO (dir.), *Julio Cortázar : New Readings*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 237-257.

HARSS, Luis et Barbara DOHMANN, *Into the Mainstream*, New York, Harper & Row, 1967.

———, « Julio Cortázar, or the Slap in the Face », dans Jaime ALAZRAKI (dir.), *Criticial Essays on Julio Cortázar*, New York, G. K. Hall & Co., 1999, p. 33-59.

HÉBERT, François, « An Interview with Julio Cortázar », dans Jaime ALAZRAKI (dir.), *Criticial Essays on Julio Cortázar*, New York, G. K. Hall & Co., 1999, p. 60-69.

O'REILLY, Maguessa, « Subversion du rythme. Le roman anti-linéaire », *Études littéraires*, vol. XXIX, nº 1 (été 1996), p. 95-103.

PEAVLER, Terry J., *Julio Cortázar*, Boston, Twayne Publishers, 1990.

RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, *The Contemporary Praxis of the Fantastic Borges and Cortázar*, New York & London, Garland Publishing Inc., 1991.

SILVA-CACÉRÈS, Raúl, *L'arbre aux figures : étude des motifs fantastiques dans l'œuvre de Julio Cortázar*, Paris, L'Harmattan, 1996.

STAVANS, Ilan, *Julio Cortázar : A Study of the Short Fiction*, New York, Twayne Publishers, 1996.

SUZUKI, Daisetz T., *Manual of Zen Buddhism*, New York, Grove Press, 1960.

TERRAMORSI, Bernard, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar. Rites, jeux et passages*, Paris, L'Harmattan, 1994.